



VOCES SOBRE MUROS. GRÁFICA DISIDENTE EN CIUDAD JUÁREZ

VOICES ON WALLS. DISSIDENT GRAPHICS IN CIUDAD JUÁREZ

CARLES MÉNDEZ LLOPIS

Artista, docente e investigador en
Bellas Artes

Ciudad Juárez es una metrópoli fronteriza al norte de México que colinda con Estados Unidos conocida por ser víctima de una serie de acciones violentas y delictivas, sobre todo en el período entre 2007 y 2012, que coartaron el desarrollo social y cultural de la región. Simultáneamente, surgen colectivos artísticos y creadores que focalizan sus esfuerzos en una voluntad reconstructiva de la urbe a través de la expresión gráfica, tomando a la ciudad como proyecto y soporte de sus prácticas e incorporando una dimensión humana mediante la sensibilización de la ciudadanía. Estrategas y disidentes que mostrarán en sus creaciones otras construcciones de lo político a partir de sus representaciones en lo cotidiano.

Ciudad Juárez is a border metropolis in northern Mexico that shares a boundary with the United States, which is known to be the victim of a series of violent and criminal acts, especially between 2007 and 2012, which restricted the social and cultural development of the region. Simultaneously, emerge artistic groups and creators that focus their efforts on a reconstructive will of the city through graphic expression, taking the city as a project and support of their practices, and incorporating a human dimension through the sensitization of citizens. They will be strategists and dissidents who will show in their creations other constructions of politics from their representations in the everyday.

[Full text available online:
<http://www.polipapers.upv.es/index.php/EME/>]

La enfermedad de la violencia como introducción: de héroes y monstruos

El estado de Chihuahua se encuentra al norte de México, y Ciudad Juárez es su mayor ciudad. Es sobradamente conocido el nivel de violencia al que ha llegado el escenario juarense, sobre todo, durante el sexenio de Felipe Calderón, máxime en los años de 2007 a 2012. Esta ciudad colinda con El Paso (Texas, Estados Unidos) así que, simultáneamente a la vecindad con la geografía estadounidense, se ubica muy alejada de la capital mexicana y el centralismo reinante en el país, como si de un satélite económico con voluntad internacional se tratase¹.

Un escenario que le ha servido para ser bautizada como *ciudad serial* o *ciudad laboratorio*, en la que el crimen organizado ha depositado sus proyectos y practicado su barbarie, contra todo sentido de humanidad². A la vez que se ha em-

Cfr. MARTINEZ, ÓSCAR J.: *Ciudad Juárez: el auge de una ciudad fronteriza a partir de 1848*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

2
Para llegar a este punto se necesita que confluyan una serie de factores que funjan como estrategias de silenciamiento poblacional así como empoderamiento de autoridades y criminales: el narcotráfico y la lucha de cárteles, el vilipendio de los medios de comunicación, su fisonomía urbana disgregada, la ineficiencia institucional, la impunidad manifiesta, el abuso de poder, la inseguridad cotidiana, el barbarismo y extrañamiento político, la precariedad laboral y un largo etcétera. La extensión del presente texto no puede dar a conocer el estado conflictivo proveniente de la yuxtaposición de tal serie de problemáticas con orígenes hermanados que van conformándose y fortaleciéndose longitudinalmente, pero para mayor información al respecto se puede acudir a Mínguez y Zamarripa (2016), Méndez (2016), Zamarripa (2016), Borja (2015), Esquivel (2012), etc.

Palabras clave

Gráfica urbana, afectividad, política,
Ciudad Juárez, arte urbano

Key words

Urban graphics, affectivity, politics,
Ciudad Juárez, urban art

3

BADIOU, ALAIN: "Las condiciones del arte contemporáneo". En: *VVAA: El arte no es la política / La política no es el arte. Despertar la historia*, Madrid, Brumaria, 2014, p.31.

4

Tomando ese poder, de la forma universal que lo toma H. P. Newton, como una capacidad, como la habilidad y la potencialidad de definir un fenómeno y hacer que actúe y se comporte en la forma que se desea. Evidentemente, esta capacidad tiene grados de actuación, circunstancias y niveles de aceptación y sometimiento, el abuso en sí, deviene de la desigualdad en su repartición y uso.

5

Estas potencias se guiarán por aquel entendimiento de la política en Rancière (2009), cuando la toma como actividad reconfiguradora de los marcos sensibles de la sociedad en los que se concreta el mundo cotidiano para la vida pública del individuo bajo regímenes de obediencia o insumisión.

6

Para el presente escrito tomaremos la gráfica social como aquella que ineludiblemente va a ejercerse públicamente y en común, y que puede utilizar tanto las herramientas del grafiti o del postgraffiti —dentro de ese "estilo gráfico reconocible, con el que cualquier viandante se puede identificar" (Abarca, 2010, p.54)—, desde el aerosol al pincel, de la línea a la ilustración de pared, pero ocupando siempre un discurso proveniente de cierta minoría intelectual, de la cultura popular o problemáticas no impuestas ni política ni verticalmente, al representar el mundo en sus imágenes. Así, en lo sucesivo, toda acción artística que se mencione se habrá de referir a este tipo de expresión callejera. Cfr., también el esencial estudio: FIGUEROA, FERNANDO: "El Postgraffiti", en *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Madrid, Minotaur Digital, 2006, pp. 195-201.

7

GUATTARI, FÉLIX; ROLNIK, SUELY: *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, p.274.

pachado de autoridades ciegas a la dimensión pública de su quehacer embebidas, además, de incapacidad política e ineficacia productiva. Así, en este contexto, mientras políticos y empresarios vierten sus intereses sobre el espacio y voluntades comunitarias, la comunidad focaliza su esfuerzo en intentar habitar un espacio urbano reacio a ser practicado, así como incorporar dinámicas sociales que sirvan para la convivencia y la generación de una memoria colectiva a través de la expresión gráfica, la ilustración de pared, las metáforas visuales, etc.

Prácticas que, como veremos en lo sucesivo, se insertan en una voluntad reconstructiva desde la estrategia artística, tomando a la propia ciudad como proyecto y soporte de sus tácticas, incorporando una dimensión humana mediante la sensibilización de la ciudadanía. Piezas que claramente se van a insertar en el ámbito de lo político justo, como decía Badiou, porque intentan "producir una transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida"³, se transformarán en conflictivas y resistentes por necesidad. Es así como estas acciones artísticas se enfrentan a las limitaciones de la homogeneización social y al 'abuso de poder'⁴ sobre la población para sustentar relaciones y posibilidades políticas⁵.

Claro, en este sentido, no debemos olvidar el alcance de la Institución, es decir, conviene considerar que también, paralelamente a estas prácticas que se insertan en círculos no legitimados, también se producen piezas 'públicas' dentro del sistema artístico homologado —sea en certámenes, concursos, comisiones, etc.—, aunque a efectos de este texto me centraré en aquellas que aspiran a resistir, o a *devenir-disidentes*, sea educacional o políticamente dispuestas para fomentar su idea de bienestar social. Cuestión que nos obliga a preguntarnos por ¿cómo articular estas propuestas con los acontecimientos cotidianos? ¿Cómo vehicular en ellas las transformaciones continuas (culturales, estéticas, políticas, etc.)? ¿Cuáles serán las estrategias de una gráfica social para enfrentar

la industrialización de subjetividades? ¿Cómo incluirán nuevos hábitos que revelen las posibilidades de las políticas de intemperie?

En resumen, todo este cúmulo de circunstancias dispuestas sobre poliédricos escenarios, desea ubicar el origen de una discusión que pretende centrarse en aquellas propuestas gráficas urbanas⁶ proyectadas desde diversas estrategias artísticas. Una poética en formato callejero, que de forma pública atiende a aquellas exigencias a través de contrarreformas simbólicas en el espacio. Es decir, vamos a relatar acciones que surgen desde la implicación ciudadana y se vierten sobre la comunidad, que incorporan "un régimen de agenciamiento de contextos, lenguajes e incluso problemas, que tomen estas inversiones sociales y subjetividad colectiva para hacemos partícipes de las dificultades externas e internas, para que sirva a cierta idea de 'mejora'." Y consecuentemente, mostrar así un panorama de las poéticas gráficas que se implementan teniendo a Ciudad Juárez como lienzo, a la ciudad como piel en la que intervenir.

Gráficas afectivas y contextos de violencia

Ir a contracorriente de la industria cultural —o al menos pretenderlo—, así como de la normativización de un discurso de ciudadanía, ha de implicar la búsqueda de caminos alternativos, sendas que disidan⁸ de lo homogéneo para, a través de la autoexclusión, erigir sus manifestaciones de inconformidad. Es no querer seguir perteneciendo a ciertos modos de conducta o líneas de pensamiento inyectados verticalmente, que se ven presentados a través de lenguajes poéticos y producción simbólica en la urbe. Un disidir que aboga por atender y reformular la vida social hacia otras construcciones más habitables dentro del espacio público⁹, pero sin derroteros o estrategias específicas, ni normativas que lo administren.

Serán oposiciones a la confabulación y simpatía por el discurso dominante que desean definir alternativas a la urbanidad estandarizada, y plan-



Stencil de "Don Ramón" de la primera serie de la campaña "Rezizte", imagen de Alex Briseño (2011) disponible en: <https://www.flickr.com/photos/pelosbrisenos/5488359518/>;

Sticker conmemorativo para la lucha por tumbar el cerco en Lomas de Poleo (2009), por Mamboska. Imágenes cortesía del autor.

tear la afectividad como sustento compositivo fundamental para las futuras formas sociales. Tomarán estas poéticas la afectividad como táctica estética para desmoronar el simulacro impuesto —y por otra parte, deseado¹⁰—, en un devenir disidente continuo sobre la ciudad tomando “el acontecimiento como lugar” y participando “en la afección de lo social”¹¹. Sucederán como sistema de desenmascaramiento de la razón instrumental que estrecha hacia sí una belleza en sentido crítico, que funja como promesa de felicidad —stendhaliana—, produciendo instantánea y gratuitamente, nuevos acercamientos a la realidad.

Ubicando a Ciudad Juárez como centro de estas poéticas afectivas que alteran la cotidianidad e impersonalidad de la urbe, podremos observar aquellos discursos que disienten y se resisten a la dominancia de lo mayoritario a partir de la gráfica expuesta. Acciones que se imponen a la ciudadanía con la finalidad de resignificar el espacio público —ya sea en defensa o en protesta de alguna causa— con acciones

simbólicas y propuestas críticas que derroten el inmovilismo y la apatía en la ciudad.

Todas estas acciones van a conectar y establecer vínculos con la ciudadanía, de muchas y variadas formas y en diferentes escenarios que se yuxtaponen estética y políticamente. La mayoría de ellos, nacieron de la necesaria colectivización durante el período de violencia, pero fue antes —durante los años 90— que debido al despunte urbano y la extensión de la ciudad emergieron colectivos de jóvenes decididos a sembrar sus creaciones a lo largo del espacio público. Primeramente, fueron firmas y *tags*, pero luego, entrado el nuevo siglo, se impuso mayor desarrollo gráfico y colectivos más tendientes al muralismo. Uno de los primeros *crews* de este tipo de arte urbano fue *Rezizte* (2003) que significó el núcleo de la expresión de estos contextos de violencia en la ciudad. Nace “de la grieta que se abre entre dos culturas yuxtapuestas en la frontera norte de México, para manifestar su postura y contrarrestar la apatía

8

Me referiré aquí a aquellas producciones gráficas que, nacidas del antagonismo ideológico que anoto, nacen para ser mostradas, activadas y desarrolladas en el escenario de la ciudad. Piezas dispuestas sobre la urbe, un espacio que a su vez resulta prácticamente imposible jerarquizar por las formas inagotables que sustenta, algo que no puede ser definible ni acotable por sus límites geográficos.

9

Este ‘espacio’ no es neutral, pero tampoco natural o permanente, y lo público o lo privado de él tiene significado según “los propios usuarios [...] que tienen el poder de definir el significado dominante de cada lugar. Por tanto, podemos asegurar que los espacios no son formaciones estáticas, sino el resultado de un proceso cultural que se va mutando y reconfigurando según las necesidades específicas de los usuarios” (Aliaga y Cortés, 2014, p. 107).

10

Todo ciudadano conoce las distancias entre la realidad y la idealidad, sólo se limita a apuntalar la perorata predominante aceptando una ilusión que acomodiciamente, hasta cierto punto, le conviene: “Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y apariencias, de las opiniones y las utopías” (Rancière, 2010, p. 77).

11

HERRERA, MARTHA CECILIA; OLAÑA, VLADIMIR: “Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales”. En *Nómadas* (Colombia) n°35 (octubre 2011), p. 114.

Izquierda: *Sticker* conmemorativo por la defensa del Segundo Barrio en El Paso (Texas) (2007), por Mamboska (imagen cortesía del autor); Derecha: Sticker de Tin Tan de la primera serie de la campaña "Rezizte", imagen de Dimitridf (2007), disponible en: <https://www.flickr.com/photos/dimitridf/2056543540>.



12

FLORES, DAVID; GALLARDO, VÍCTOR E.: *Colectivo Rezizte. Transborderistas de la gráfica fronteriza*. Tesis inédita de Licenciatura en Diseño gráfico de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2007, p. 43.

13

REZIZTE: <https://www.facebook.com/Colectivo-Rezizte-118847684850642/>

14

ROSAS, CAROLINA: "La reivindicación de la ciudad por el arte urbano: Ciudad Juárez, Chihuahua, México". En *Arte y Ciudad, Revista de investigación* (Madrid), n.º 3 (abril 2013), pp. 59-70. Cfr. DE DIEGO, JESÚS: "La estética del grafiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo.". En <http://sunsite.icm.edu.pl/graffiti/faq/diego.html>, (1997), s.p. Sobre todo cuando se apoya para su estudio en las descentralizaciones de la interpretación del grafiti (en este caso), basándose en tres constantes, a saber: La intertextualidad entre rasgos comunes con otras formas de expresión, los elementos estructurales y formales de las piezas, y por último, la articulación productiva de los medios y las condiciones para llegar a dicha expresión.

de la comunidad juarense ante su problemática social. Está formado por doce artistas procedentes de seis diferentes estados de la república mexicana: Chihuahua, Distrito Federal, Durango, Estado de México, Sinaloa y Sonora.¹² Así, dentro de esta búsqueda identitaria como agentes fronterizos asoma el lema: "Ni del Norte... ni del Sur" pues, según la cita de Osvaldo Ogaz: "El *border thinker*, visto desde la perspectiva de Walter Mignolo, es aquel individuo que está en la posición correcta, en el punto medio, puede deambular en la opulencia del primer mundo y llegar al sitio donde el tercer mundo permanece, el *border thinker*, se coloca en la frontera para esquivar los embates culturales y quedarse en la subalternidad, vivir en ese tiempo y en ese espacio lo pone en ventaja ante la multiculturalidad a la cual se enfrenta. [...] Ni del Sur ni del Norte, solamente fronterizos."¹³

De este modo, su visión colaborativa y participante, les llevó a ser portavoces de las

'otras voces', aquellas que eran silenciadas por las autoridades, el mismo municipio y los intereses urbanos, así como orilladas por la sociedad en general. *Rezizte* condensó las prácticas artísticas a una gráfica clara y sintética, que daría cuenta no sólo de la geografía cultural fronteriza sino también de la interacción ciudadana como órgano necesario. Sus *stencils* y *stickers* tatuaron la ciudad con múltiples mensajes gráficos de resonancia social y en diversos espacios de la vía pública, fueran estos abandonados o simbólicos, visibilizando protestas y publicando su posición política respecto al desempeño policial y el abuso de poder y delincuencia en la urbe¹⁴.

Precisamente en este posicionamiento intermedio, fluctuante e indefinido de aquel que es fronterizo, el colectivo *Rezizte* tomó como estandarte a Germán Valdez *Tin Tan* y su *pachuquismo*, asimilando esa identidad marginal —de los márgenes— que era rein-

ventada a través de su imagen para invadir y extenderse por la ciudad.

Ante todo, lo importante era generar símbolos gráficos que vehiculizaran cierta revolución simbólica de apropiación de las calles, poder involucrar discursivamente a la comunidad a fin de que regresara, de algún modo, a la vía pública. Ir a contracorriente de la fuerza del “sistema que establece creencias, gustos, morales, patrones anquilosados, los que a su vez crean modelos de conducta y de ‘comportamientos correctos’ que originan represiones muchas veces feroces y terribles que no sólo pertenecen al pasado.”¹⁵ Es más, en un lugar como Ciudad Juárez, donde era necesario anunciar que las calles existían a raíz de movimientos contraculturales que permitieran otros hábitos que marcaran cambios significativos frente a la violencia cotidiana¹⁶. Es de este modo que Rezizte será el caldo de cultivo fundamental que servirá de bisagra para los sucesivos proyectos gráficos participativos en Ciudad Juárez, aquellos que por medio de la afectividad transitarán posibilidades políticas comunes y gestionarán pensamientos disonantes como estrategias de resistencia, como planteamientos revolucionarios de alternativa cultural.

En otra parte de la misma geografía, uno de los primeros soportes de disidencia es en el llamado ‘bordo’ —los bordes del cauce del Río Bravo del Norte o Río Grande—, en el que se muestra mensajería de resistencia diversa que conquista este espacio para asaltarlo ‘anónimamente’ con contradiscursos de alerta, opinión y denuncia. Este espacio es emblema de la separación natural entre Estados Unidos y México, y es una geografía perfecta para ubicar disensos acerca de las relaciones internacionales con el país vecino, políticas de migración, inconformidades del trato estadounidense hacia el pueblo mexicano así como desafueros acontecidos entre estos países, e incluso crímenes de estado. Construcciones estéticas que muestran los “pliegues

y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y desunen la política estética y la estética de la política. No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones.”¹⁷

Es así como en este ‘bordo’ afloraron múltiples mensajes que atestiguan la insuficiencia política actual y la disonancia del discurso dominante con las necesidades e inquietudes de la comunidad. Como decía, en él se han promovido una variada escenografía de propuestas, tanto desde pinturas murales como acciones sociales¹⁸. Una respuesta muy interesante desde el terreno de la afectividad viene a colación de la propaganda política del entonces candidato Donald Trump que se televisaba en México: el mural del artista *Nonsense (Sinsentido)* con la leyenda “fuck Trump” satiriza sobre el empresario, ahora en política, con un sombrero de *Mickey Mouse* al momento de insertar el último ladrillo del famoso muro que, según el magnate, separará ambos países y construirá en su gubernatura.

Dice el artista que: “quisimos pintar a ese señor como lo vemos, como un niño caprichoso y berrinchudo.”¹⁹ Para quien conoce, aunque sea superficialmente, el discurso del Sr. Trump el mural contiene una locación inigualable, en la parte del ‘bordo’ junto al llamado Puente Negro, donde esperan aquellos migrantes para pasar al lado americano con algún descuido de la Patrulla Fronteriza, que ronda la orilla del Río Bravo de El Paso (Tx.). La gráfica dispuesta no sólo responde visualmente al contexto, sino que visibiliza las situaciones sociales y de vulnerabilidad de derechos de las personas. Transgrede el ámbito de lo común, animando y subrayando a la vez la relevancia de enunciar, la importancia de narrar, vincularse y comprometerse. El mural asienta un precepto: no debía silenciarse la perorata que poco después, decantaría las elecciones estadounidenses.

15

HERRERA, JOSÉ LUIS: “Filosofía y contracultura”. En *Quaderns de filosofia i ciència*, 39 (2009), p. 74. Disponible en línea desde: https://www.uv.es/sfpv/quadem_textos/v39p73-82.pdf. Si se desea indagar acerca de los orígenes contraculturales de estos movimientos, puede remitirse a los estudios fundacionales de MAILER, NORMAN: *The Faith of Graffiti*, New York, Praeger/Alskog, 1974; COOPER, MARTHA y CHALFANT, HENRY: *Subway Art*. Londres, Thames & Hudson, 1984; CHALFANT, HENRY y PRIGOFF, JAMES: *Spraycan Art*, Londres, Thames & Hudson, 1987. Así como la fantástica reedición de *Getting Up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*, de CASTLEMAN, CRAIG, por Capitán Swing, 2013, una revisión de la edición de 1987 (*Los graffiti*, Hermann Blume); Fuentes que, si bien se encuentran más próximas a los orígenes comprensivos de dichos movimientos (sobre todo el *Writing* y su ‘evolución’), dan constancia y buena cuenta de su propagación e importancia dentro de los contextos urbanos.

16

Y este participar de y en la calle —con talleres y pintas— implicaba la necesidad de vivirla resignificando el barrio y sus personajes como agentes de cambio y de definición identitaria. Algo que más tarde se seguiría ampliando a través de la *Panadería Rezizte*, donde se incluirían otros procesos de construcción social fundamentados en formas específicas de la práctica artística, como por ejemplo: recitales de poesía, cine, conciertos, talleres o exposiciones.

17

RANCIÉRE, JACQUES: *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

18

Algunas de las que últimamente han tenido gran repercusión han sido, por ejemplo: la iniciativa binacional “Abrazos no muros” (*Hugs not walls*) sembrada por la *Red Fronteriza por los Derechos Humanos*, que intenta minimizar el daño realizado por la separación de las familias debido a las leyes de deportación estadounidenses. En varias ocasiones este año 2016, se organiza un encuentro de unos minutos en esta zona limítrofe, para que las familias puedan abrazar —aunque sea brevemente— a aquellos que durante años no pudieron ver debido a procesos migratorios. Un evento que se apronta antes de que se endurezcan las leyes migratorias con el gobierno del republicano Donald Trump a partir de enero de 2017.

19

DPA: “Mural junto al Río Bravo ridiculiza a Trump”. En *La jornada en línea*, (lunes 27 de junio de 2016).

Disponible desde la dirección electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/06/27/mural-junto-al-rio-bravo-ridiculiza-a-trump>



Continuando con la producción simbólica de singularidades disidentes a partir de la gráfica social y la edificación de lugares colectivos que preservar —ubicados en una etapa reconstructiva de la ciudad—, encontraremos el nacimiento del colectivo *Jellyfish* (2010). Siendo en un principio Leonel Portillo (*Pilo*) y Atenas Campbell, se sumarían posteriormente dos miembros más como Ricardo Herrera (*Kukui*) y Francisco Chávez (*Pika*), para hacer frente al período más sangriento de Ciudad Juárez. Su principal lema es “Making love, making art, making life”, que da entrada a murales de gran cromatismo y temáticas vivaces que pretenden vitalizar la degradada imagen de la urbe; la disidencia en este sentido está no sólo en la asociación del arte, el amor y la vida en sí, sino en el hacer como forma de contribuir a otra visión ciudadana, a afrontar la inmovilidad del *status quo* asumiendo que el tiempo de espera ha acabado, porque el hoy es volátil y por ello es valioso.

El amor, el arte y la vida, forman parte del habitar, forman parte de lo humano, y *Jellyfish* los utiliza como utensilios de construcción social y revitalización de zonas vulnerables, en proyectos que buscan la participación de la ciudadanía para la sanación de las heridas causadas por el contexto de violencia. Algunos de estos últimos proyectos son *Hola Color* (2013) y *Color Walk* (2014); el primero, absorbió una semana cultural entre el 9 y el 14 de diciembre que importó diversos artistas —locales, nacionales e internacionales— sirvieron de vínculo afectivo con la ciudadanía al establecer talleres, cursos, tianguis, teatro,

Fuck Trump (Ciudad Juárez, 2016) por Nonsense. Imagen cortesía del autor.

elaboración de máscaras, música en vivo, y pinturas murales, especialmente con niños de la colonia Riberas del Bravo. El segundo, por otro lado comprendía un plan integral de gestión de la cultura desde la intervención en las calles de la ciudad: “Ciudad Juárez presenta diversas problemáticas: en lo que a nosotros nos compete, hemos ido estudiando y desarrollando propuestas para generar una nueva alternativa de turismo cultural para la misma, factor que a lo largo de los años, se le ha dado poca o casi nula importancia, siendo que, la cultura es un arma constructiva de progreso, desarrollo e integración social en todos sus niveles.”²⁰

Con esta perspectiva inició en noviembre del 2014 *Color Walk*, a fin de canalizar un trayecto específico de murales que mejorara el turismo cultural de la ciudad, con la participación de creadores estadounidenses, de Argentina, España y otras partes de México, así como locales. Uno de los murales que *Jellyfish* realizó para este proyecto fue el que ubicaron entre la calle Montemayor y 20 de Noviembre, dedicado a los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa²¹: “Los pájaros pintados son tordos, es un tipo de ave que se encuentra en el Estado de Guerrero; se les vistió con uniforme para representar a los estudiantes desaparecidos; el lobo que se los lleva tiene también uniforme, uniforme azul haciendo referencia a que es un policía que los lleva capturados; algunos de los pájaros llevan una máscara de calavera para simbolizar la muerte después de su captura.”²²

Gracias a sus numerosos proyectos e impacto en heterogéneos campos de la creación, *Jellyfish colectivo* se ha ido ganando el respeto internacional, asumiendo una de las asociaciones culturales independientes más consistentes y atrevidas, más incluso que otras institucionalizadas o provenientes del sector empresarial. La positividad que *Jellyfish* realiza en la ciudad conlleva una trascendencia de su gráfica más allá de las

líneas o las texturas, pues el trasfondo implica romper el silencio con toda una poética del espacio público hacia lo común: “Estas expresiones desafían los modos de comprensión convencionales en torno al arte, situándose como formas híbridas surgidas, en la mayoría de los casos, en los márgenes y periferias urbanas, dando expresión a memorias que pugnan por mostrar caras distintas a las del orden social establecido, e invitan a otros modos de ver, aunque también corren el riesgo de ser institucionalizadas por el mismo orden social que cuestionan, debido a la lógica del capitalismo tardío que tiende a tornar la cultura en mero espectáculo del entretenimiento.”²³

Concluyendo en apertura

Como hemos podido observar, el surgimiento de estos agentes públicos gráficos nada tiene que ver con ensalzar himnos nacionales, militar partidos o participar visualmente del imaginario colectivo, significa narrar con imágenes para recordar aquello que no queremos que se repita. Es utilizar la memoria como acto de resistencia, el recordar como ejercicio disidente que alce la voz de aquellas víctimas que fueron acalladas por el sistema. El artista, por tanto, salvaguarda un rechazo de base al silenciamiento y el pro-estatismo, practicando la salida de la esfera habitual del circuito artístico legitimado y el acercamiento a usos colaborativos y comunitarios de la producción artística. Es una necesidad de disidir de la cultura dominante a efectos de poder narrar las otras historias, en total desapego a cualquier crítica estética institucional. La gráfica social no es social si no se integra a la ciudadanía, si no representa a su contexto o si no se manifiesta relacionamente con las inquietudes de aquella comunidad que no tiene voz. La ilustración en el muro es el grito de aquello silenciado.

La integración ciudadana y contextual al proceso creativo y la producción artística posibilita perspectivas más complejas que

20

COLORWALK: <https://www.facebook.com/colorwalkciudadjuarez/>

21

La historia de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa ha sido una de las que más impacto ha tenido en la sociedad mexicana en los últimos años, haciendo tambalear los pilares del gobierno en turno. Existen múltiples y variadas crónicas al respecto, incluso libros y publicaciones de larga envergadura.

22

JELLYFISH: Comunicación personal realizada el 27 de diciembre de 2016.

23

Op. Cit. HERRERA, MARTHA CECILIA; OLAYA, VLADIMIR, pp.114-115.

Vivos se los llevaron, vivos los queremos, por Jellyfish (Ciudad Juárez, noviembre 2014). Imágenes cortesía de Jellyfish Colectivo.



introducen singularidades y asociaciones en la fragmentación contemporánea. Acciones que permiten dotar sentidos desde una gráfica disidente a partir de una “autodefinición política”, sea contra opresión específica, un rasgo cultural o cierta “tradicón discursiva.”²⁴ Más aún cuando este deseo de concreción política a través de expresiones artísticas en la vía pública, necesitan construir independencia de juicio dentro de un espacio —el juarese— que traslada la vida ciudadana de las calles, plazas y parques a los centros comerciales, porque aquellos han quedado en la mayoría de ocasiones deshabilitados y debilitados. La producción de subjetividades desde estas miradas no sólo se reapropian los espacios ‘de todos’ sino también intercalan políticas provenientes de la recuperación y rememoración, en contra de las corruptelas e incompetencias de aquellos que sustentan y nutren el discurso dominante. Para este tipo de producción gráfica, la interrelación de escenarios sociales va más allá de la conexión entre lo micro y lo macro —aún dentro de la ciudad—, al exigir al poder dar cuenta de su opacidad y sus excesos sobre el ciudadano.

Y no nos engañemos, no es fácil obtener la potencia suficiente como para reubicar políticas y relaciones sociales, recordemos que el arte “no nos vuelve rebeldes por arrojarnos a la cara lo despreciable, ni nos moviliza por el hecho de buscarnos fuera del museo. Quizá pueda contagiarnos su crítica, no sólo su indignación, si él mismo se desprende de los lenguajes cómplices del orden social”²⁵. No nos volvemos críticos solo por mostrar públicamente nuestros

mensajes de resistencia, reivindicar el disenso, visibilizar la desigualdad social o la pobreza intelectual de las clases dominantes, es necesario crear nexos y hábitos que reduzcan la distancia con lo representado. Hacer elástico ese camino entre la opresión y su resistencia, algo que se hace público precisamente en el arte urbano, pero no solo por imponerse en el espacio compartido, sino por ubicarse dentro del ámbito de lo común, sin dueño específico, de la ciudadanía en su totalidad. Tácticas que “vehiculizan las luchas por la memoria y el reconocimiento que, en este caso, tienen su asidero en el sentido que se le otorga al espacio. Son estas expresiones cinceladas en la textura del concreto, lugares del encuentro, de la semejanza y la diferencia, de la identidad y la otredad, de la individualidad y la colectividad, pues al hacer presencia bajo la marca de la fugacidad, buscan cómplices con los cuales constituir colectividad, pero al tiempo, se insinúa la posibilidad de la diferencia.”²⁶

Y hay que ser cuidadoso, claro que la pieza en este sentido implica forzar la mirada del espectador, que ha de ver lo que el artista cree, transformado en una especie de predicador que sermonea sobre las injusticias del mundo: “La crítica social es sin duda una causa noble, y cambiar el mundo para mejor es sin duda una empresa heroica, pero no está ni mucho menos claro que el arte sea eficaz en ninguno de los dos empeños. El artista no es exactamente la mejor persona para educarnos en las realidades del mundo ni para ayudarnos a soportar e incluso superar el sufrimiento.”²⁷ Ciertamente, la moralina artística desde el afuera de los espacios legitimados

24

Cfr. PALACIOS, ALFREDO: “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”. En *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 4 (Madrid)(mayo 2009) pp. 197-211.

25

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”. En *Estudios Visuales*, nº 7 (enero 2010), p. 30. Disponible en línea en la dirección: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf.

26

Op. Cit. HERRERA, MARTHA CECILIA; OLAYA, VLADIMIR, p. 104.

27

KUSPIT, DONALD: *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006, p.38.

puede no ser amable con las barbaridades del mundo, y quizás también bordee estéticas y bellezas dignas de la autonomía defendida desde la crítica, sin embargo, como vemos, no es la función de esta gráfica callejera ofrecer alternativas contemplativas a ello, sino posibilitar vínculos afectivos, tramitar relaciones y tejer una conciencia común de aquello a disponer en y para su ciudad. La pieza artística aquí no es la finalidad, sino el proceso para que ocurran otras cosas.

Las piezas presentadas, sirven de violencia crítica que desconfiada de la “consolación, pues el arte no ha de ser consolador y no está para mecernos, aliviarnos o protegernos” sino para ofrecer “una visión de futuro (...) decir que el desastre es posible, que es más que probable, pero que podemos evitarlo.”²⁸ En este contexto de violencia, el desastre ya ha sido, está siendo y parece que continúa, así que esta evasión no trata de esquivarlo sino de “conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas.”²⁹ Estas prácticas servirán de herramientas mnemotécnicas de resistencia que subrayarán qué debe atesorarse para no olvidar un pasado que puede repetirse³⁰, por ello necesitan de una construcción de la habitabilidad, de proyectar la ciudadanía de los individuos y de visibilizar las preocupaciones a los otros. Una preocupación que construye por medio de diferentes lenguajes y metáforas un agujero en el discurso opaco de la cotidianidad.

Rezizte, *Nonsense* o *Jellyfish* exponen en lo común, y por ello mismo, testimonian esa construcción, ese cuidado, pero también el

ambiente de riesgo, ese algo perceptible que no era visible. En este sentido, siempre están a disposición de ser objeto de enjuiciamiento por ser partícipes de violentar cierto “consenso” de amabilidad, así como de crear vinculaciones sociales con aquello que es excluido de la ‘normalidad’. Fuera de la estetización del mundo actual, esta gráfica urbana reivindica un regreso al campo social y a las “necesidades derivadas de los vínculos materiales e inmanentes de la constelación política”, luchando porque la representación de dichas singularidades no sean “sinónimo de descenso de la dimensión artística a la altura misma de las necesidades mundanas, como si quienes no tienen vínculo con la cultura no poseyeran la capacidad de experimentar la dimensión de lo no mundano, lo no utilitario, o la de captar la dimensión de lo general, una categoría que es tan artística como ética y política.”³¹

Es así, que creo que esta gráfica social responde a una construcción estética de Ciudad Juárez a partir del afecto, que propicia y amplía el espectro político a la intemperie de la localidad, donde las relaciones y el contexto equilibran su ‘falta de autonomía’ en busca de la transformación por medio de la cohesión. No es que piense que deban regirse por alguna eficiencia medible o practicable, ni siquiera que signifiquen potencias de cambio frente a la dominación, sabemos que la durabilidad de la gráfica urbana es de pronta caducidad y los espacios de debate son dinámicos; sin embargo, pero deben mostrar esa distancia recorrida desde la violencia, esa aproximación superada a partir de la generación de lazos que permiten plegar y desplegar recuerdos, visiones e ideologías a través de la visualidad.

28

Op. Cit. BADIOU, ALAIN: pp. 34-35.

29

TODOROV, TZVETAN: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p.58.

30

Cfr. ZAMARRIPA, JUDITH: *Expresiones artísticas de resistencia en Ciudad Juárez, México. Una perspectiva desde la memoria y la afectividad a través de los murales de Mac (2013-2016)*. Tesis inédita presentada en la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), 2016.

31

CHUKHROV, KETI: “Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo”. En: *VVAA: El arte no es la política / La política no es el arte. Despertar la historia*, Madrid, Brumaria, 2014, p.65.

BIBLIOGRAFÍA

ABARCA, FRANCISCO JAVIER: *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Memoria para optar al grado de Doctor, Madrid, Universidad Computense de Madrid, 2010. Disponible en su versión electrónica desde: <http://eprints.ucm.es/11419/1/T32410.pdf>

ALIAGA, JUAN VICENTE; CORTÉS JOSÉ MIGUEL G.: *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*, Madrid, Egales, 2014.

BADIOU, ALAIN: "Las condiciones del arte contemporáneo". En: VVAA: *El arte no es la política / La política no es el arte. Despertar la historia*, Madrid, Brumaria, 2014.

BORJA, JORDI: "Ciudad Juárez: la no ciudad". En *El Andén*, del 9 de marzo de 2015. Recuperado desde: <http://elanden.mx/item-Ciudad-Juarez-la-no-ciudad20159310>.

CHUKHROV, KETI: "Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo". En: VVAA: *El arte no es la política / La política no es el arte. Despertar la historia*, Madrid, Brumaria, 2014.

COLECTIVO REZIZTE: <https://www.facebook.com/Colectivo-Rezizte-118847684850642/>

COLORWALK: <https://www.facebook.com/colorwalk-ciudadjuarez/>

DE DIEGO, JESÚS: "La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo". En <http://sunsite.icm.edu.pl/graffiti/faq/diego.html>, (1997), s.p.

DPA: "Mural junto al Río Bravo ridiculiza a Trump". En *La jornada en línea*, (lunes 27 de junio de 2016). Disponible desde la dirección electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/06/27/mural-junto-al-rio-bravo-ridiculiza-a-trump>

ESQUIVEL, JESÚS: "Juárez, la ciudad más peligrosa del mundo: EU". En *Proceso*, 29 de marzo de 2012. Recuperado desde: <http://www.proceso.com.mx/?p=302624>.

FIGUEROA, FERNANDO: "El Postgraffiti", en *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Madrid, Minotauro Digital, 2006.

FLORES, DAVID; GALLARDO, VÍCTOR E.: *Colectivo Rezizte. Transborderistas de la gráfica fronteriza*. Tesis inédita de Licenciatura en Diseño gráfico de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2007.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?". En *Estudios Visuales*, n° 7 (enero 2010), p. 30. Disponible en línea en la dirección: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/direm7/02_cancelini.pdf.

GUATTARI, FÉLIX; ROLNIK, SUELY: *Micropolítica. Cartografías del deseo.*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

HERRERA, JOSÉ LUIS: "Filosofía y contracultura". En *Quaderns de filosofia i ciència*, 39 (2009), p. 74. Disponible en línea desde: https://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v39p73-82.pdf

HERRERA, MARTHA CECILIA; OLAYA, VLADIMIR: "Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales". En *Nómadas* (Colombia) n°35 (octubre 2011), pp. 99-116.

HOLA COLOR: <https://www.facebook.com/holacolor2013>.

JELLYFISH COLECTIVO: <http://jellyfishcolectivo.com/>

KUSPIT, DONALD: *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.

MARTINEZ, ÓSCAR J.: *Ciudad Juárez: el auge de una ciudad fronteriza a partir de 1848*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

MÉNDEZ, CARLES: "Disidencias artísticas en Ciudad Juárez. Prácticas colaborativas en contextos de violencia". En *Kult-ur*, vol.3, n°5 (2016), pp.177-210.

MÍNGUEZ, HORTENSIA; ZAMARRIPA, JUDITH: "Tácticas activistas frente a la violencia en Ciudad Juárez". En *Kult-ur*, vol. 3, n°5 (2016), pp. 211-228.

PALACIOS, ALFREDO: "El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas". En *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 4 (Madrid)(mayo 2009) pp. 197-211.

RANCIÉRE, JACQUES: *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

RANCIÉRE, JACQUES: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

ROSAS, CAROLINA: "La reivindicación de la ciudad por el arte urbano: Ciudad Juárez, Chihuahua, México". En *Arte y Ciudad, Revista de investigación* (Madrid), n°3 (abril 2013), pp. 59-70.

TODOROV, TZVETAN: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

ZAMARRIPA, JUDITH: *Expresiones artísticas de resistencia en Ciudad Juárez, México. Una perspectiva desde la memoria y la afectividad a través de los murales de Mac* (2013-2016). Tesis inédita presentada en la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), 2016.

Carles Méndez Llopis

Artista, docente e investigador en Bellas Artes. Desde 2007 Profesor Titular en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, dentro del Departamento de Diseño del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México y del Cuerpo Académico consolidado Gráfica Contemporánea. Miembro-fundador del Grupo Artístico Internacional MEETA (2003). Ha participado en más de 50 exposiciones en museos, universidades y galerías en España, México, Italia, Polonia, Kenya, Japón, Taiwán y Venezuela; así como publicado diversos libros y artículos relacionados con las artes.